

Année 1928

THÈSE ^{N°} 374

POUR LE

DOCTORAT EN MÉDECINE

(DIPLOME D'ÉTAT)

PRÉSENTÉE PAR

Léon BONDOUX

Né le 6 Novembre 1902, à Château-Chinon (Nièvre)

Ex-Interne des Hôpitaux du Havre

Le réalisme littéraire de Flaubert
est l'application
de la méthode des sciences biologiques

Président : E. JEANSELME, Professeur

PARIS

LIBRAIRIE M. LAC

ÉDITEUR

26, rue Monsieur-le-Prince (VI^e Arr.)

1928

178

THÈSE
POUR LE DOCTORAT EN MÉDECINE

FACULTÉ DE MÉDECINE DE PARIS

Année 1928

THÈSE

N°

POUR LE

DOCTORAT EN MÉDECINE

(DIPLOME D'ÉTAT)

PRÉSENTÉE PAR

Léon BOUDOUX

Né le 6 Novembre 1902, à Château-Chinon (Nièvre)

Ex-Interne des Hôpitaux du Havre

Le réalisme littéraire de Flaubert
est l'application
de la méthode des sciences biologiques

Président : E. JEANSELME, Professeur

PARIS

LIBRAIRIE M. LAC

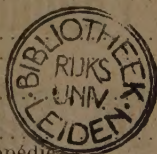
ÉDITEUR

26, rue Monsieur-le-Prince (VI^e Arr.)

1928

FACULTÉ DE MÉDECINE DE PARIS

Doyen.....	M. ROGER.
I. — Professeurs.....	MM.
Anatomie.....	ROUVIERE.
Anatomie médico-chirurgicale.....	CUNEO.
Physiologie.....	ROGER.
Physique médicale.....	STROHL.
Chimie organique et chimie générale.....	DESGREZ.
Bactériologie.....	LEMIERRE.
Parasitologie et Histoire naturelle médicale.....	BRUMPT.
Pathologie et Thérapeutique générales.....	MARCEL LABBE.
Pathologie médicale.....	SICARD.
Pathologie chirurgicale.....	LECENE.
Anatomie pathologique.....	ROUSSY.
Histologie.....	N.
Pharmacologie et matière médicale.....	TIFFENEAU.
Thérapeutique.....	LEPER.
Hygiène.....	LÉON BERNARD
Médecine légale.....	BALTHAZARD.
Histoire de la médecine et de la chirurgie.....	MENETRIER.
Pathologie expérimentale et comparée.....	RATHERY.
Clinique médicale.....	{ CARNOT.
	{ BEZANÇON.
	{ ACHARD.
	{ WIDAL.
Hygiène et clinique de la première enfance.....	MARFA N.
Clinique des maladies des enfants.....	NOBECOURT.
Clinique des maladies mentales et des maladies de l'encéphale.	H. CLAUDE.
Clinique des maladies cutanées et syphilitiques.....	JEANSSELME.
Clinique des maladies du système nerveux.....	GULLAIN.
Clinique des maladies infectieuses.....	TEISSIER.
	{ DELBET.
Clinique chirurgicale.....	{ HARTMANN.
	{ LEJARS.
	{ GOSSET.
Clinique ophtalmologique.....	{ TERRIEN.
Clinique urologique.....	{ LEGUEU.
	{ COUVELAIRE.
Clinique d'accouchements.....	{ BRINDEAU.
	{ JEANNIN.
	{ J.-L. FAURE.
Clinique gynécologique.....	{ OMBREDANNE.
Clinique chirurgicale infantile et orthopédie.....	{ VAQUEZ.
Clinique thérapeutique médicale.....	{ SEBILEAU.
Clinique oto-rhino-laryngologique.....	{ DUVAL.
Clinique thérapeutique chirurgicale.....	{ SERGENT.
Clinique propédeutique.....	{ BRANCA.
Professeur sans chaire.....	
MM.	MM.
ABRAMI.....	CHIRAY.....
AUBERTIN.....	CLERC.....
BASSET.....	DEBRE.....
BAUDOUIN ..	I. DE JONG ..
BINET.....	DOGNON.....
BLANCHETIERE.	DONZELO.....
BROCC.....	DUVOIR.....
BRULÉ.....	ECALLE.....
CADENAT.....	FIESSINGER ..
CHABROL.....	GARNIER.....
CHAMPY.....	GATELLIER ..
	Pathologie médicale.
	Pathologie médicale.
	Hygiène.
	Anatomie pathologique.
	Physique.
	Pathologie médicale.
	Médecine légale.
	Obstétrique.
	Pathologie médicale.
	Pathologie expérimentale
	Pathologie chirurgicale.



MM.	
HARVIER....	Pathologie médicale.
HEITZ-BOYER ..	Urologie.
HOVELACQUE....	Anatomie.
HUTINEL....	Pathologie médicale.
JOYEUN....	Parasitologie.
LABBE HENRI	Chimie biologique.
LARDENNOIS	Pathologie chirurgicale.
LEMAITRE....	Oto-rhino-laryngologie.
LEVY-SOLAL.	Obstétrique.
LHERMITTE.	Pathologie mentale.
LIAN.....	Pathologie médicale.
MATHIEU.....	Pathologie chirurgicale.
METZGER....	Obstétrique.

MM.	
MONDOR.....	Pathologie chirurgicale.
MOURE.....	Pathologie chirurgicale.
MULON.....	Histologie
PHILIBERT....	Bactériologie.
QUENU.....	Pathologie chirurgicale.
RICHET Fils..	Physiologie.
ZEZARY.....	Dermatologie et syphiligraphie.
VALLERY-RADOT	
(Pasteur)....	Pathologie médicale.
VAUDESCAL.	Obstétrique.
VELTER.....	Ophthalmologie.
VERNE.....	Histologie.

III. — Agrégés rappelés à l'exercice pour le service des examens

MM.	
GOUGEROT..	Pathologie médicale.
GUENIOT....	Obstétrique.

MM.	
RETTERER..	Histologie.
TANON.....	Pathologie médicale.

IV. — Agrégés chargés de cours de clinique à titre permanent

MM.	
ALGLAVE....	Clinique chirurgicale.
AUVRAY.....	Clinique chirurgicale.
CHEVASSU....	Clinique chirurgicale.
LAIGNEL-LAVASTINE	Clinique médicale.
LE LORIER..	Clinique obstétricale.
LEREBoullet..	Clinique médicale infantile.

MM.	
LERI.....	Clinique médicale.
MOCQUOT....	Clinique chirurgicale.
PROUST.....	Clinique chirurgicale.
SCHWARTZ...	Clinique chirurgicale.
VILLARET...	Clinique médicale.

V. — Chargés de cours

MM. MAUCLAIRE, agrégé.....	{ Chargé du cours de chirurgie orthopédique chez l'adulte pour les accidentés du travail, les mutilés de guerre et les infirmes adultes
FREY.....	
CHAILLEY-BERT.....	
LEDOUX-LEBARD.....	
	Stomatologie.
	Education physique.
	Radiologie clinique.

Par délibération en date du 9 décembre 1798, l'Ecole a arrêté que les opinions émises dans les dissertations qui lui seront présentées, doivent être considérées comme propres à leurs auteurs et qu'elle n'entend leur donner aucune approbation ni improbation.

A MON PÈRE ET A MA MÈRE

Bien faible témoignage de profonde
reconnaissance et de très vive affection.

A MONSIEUR LE PROFESSEUR E. JEANSELME

Membre de l'Académie de Médecine

Officier de la Légion d'honneur

*Professeur de Clinique des maladies cutanées
et syphilitiques*

Médecin de l'Hôpital Saint-Louis

En respectueux hommage de reconnaissance pour le très grand honneur qu'il veut bien nous faire en acceptant la présidence de notre thèse.

A MON JURY DE THÈSE

A MES MAITRES DE LA FACULTÉ DE MÉDECINE
DE PARIS (1920-1927)

MESSIEURS LES PROFESSEURS A. CHAUFFARD, F. LESARS,
JEANSELME, RATHERY, GUILLAIN, CLAUDE,
LEGUEU, SEBILEAU, TERRIEN.

MONSIEUR LE PROFESSEUR AGRÉGÉ GARNIER

MESSIEURS LES DOCTEURS DEVRAIGNES, GUILLEMOT,
RAMOND, LAPOINTE.

A MESSIEURS LES DOCTEURS GUILLOT ET SENONEN
Chirurgiens des Hôpitaux du Havre

ET MESSIEURS LES DOCTEURS CELEALT ET OUVRY
Médecins des Hôpitaux du Havre

A NOS MAITRES DANS NOTRE INTERNAT
DES HOPITAUX DU HAVRE (1927-1928)

A MES CAMARADES D'INTERNAT

Le réalisme littéraire de Flaubert

est l'application de la méthode des sciences biologiques.

PRÉFACE

La vie de FLAUBERT a été bien étudiée au point de vue médical. Si les conclusions auxquelles on est arrivé à ce point de vue sont modifiées, ce serait uniquement le fait de publication de lettres de FLAUBERT jusqu'à présent inédites, et il en paraît tous les jours, et non celui des travaux nouveaux. Car les documents que nous possédons ne peuvent rien nous apprendre de plus que ce qu'on en a tiré.

Mais le médecin, pour étudier ce grand littérateur, doit se placer à un autre point de vue : FLAUBERT a introduit dans la littérature les méthodes positives des biologistes ; c'est pourquoi il est regardé comme le chef de l'école réaliste. Comment y a-t-il été amené ? Quelles influences ont produit cette méthode de travail ? Une telle étude doit être abordée par un médecin ; il est à même de voir certains détails qui échapperont à un critique littéraire pur, et qui ont quelque intérêt.

C'est cette étude que nous nous sommes proposée.

CHAPITRE PREMIER

QUELQUES MOTS DE BIOGRAPHIE

Nous dirons quelques mots des antécédents héréditaires de Gustave FLAUBERT. Son père fut un docteur connu, chirurgien-chef de l'Hôtel-Dieu de Rouen. Né en 1783, il mourut en 1845.

On a dit que Gustave FLAUBERT était hérédosyphilitique, le père étant sujet à de violentes colères, et ayant eu trois enfants morts en bas-âge. C'est possible, mais c'est une hypothèse sans preuve.

Mais ce que lui donna son père, qui était un médecin distingué, condisciple et ami de MAGENDIE et de BRESCHET, sur lesquels nous reviendrons, est une éducation scientifique, ou du moins des habitudes de penser scientifique.

Né le 12 décembre 1841, Gustave FLAUBERT jouit d'une santé magnifique. Jeune homme, il est beau comme un athlète.

Mais c'est un nerveux, un *émotif*. Tout jeune, il est poltron, a des cauchemars terribles. C'est un grand timide et un coléreux. Il aime l'isolement.

A l'âge de 22 ans, en octobre 1843, survient sa première crise nerveuse. On l'a attribuée à l'épilepsie ; aujourd'hui, on tendrait plutôt à la taxer d'hystérie (D^r Félix REGNAULT).

Il eut, par la suite, un grand nombre de crises, toutes survenant de la même façon. Elles diminuèrent de nombre à partir de 1845.

Elles cessent en 1849, au moment de son départ pour l'Égypte. Elles reviendront de 1870 à 1872.

A-t-il attrapé la syphilis en Orient en 1850 ? La chose est possible, elle n'est pas suffisamment prouvée. Nous n'avons comme signe important qu'une calvitie qui survient six mois après sa visite à une courtisane qu'il a reconnue malade : en 1852 on signale une attaque de rhumatisme, en 1854 une glossite, et sa mort subite en 1880. Parmi ces signes, la calvitie seule a une grande valeur diagnostique.

■
* *

La biographie de G. FLAUBERT a été faite exacte en ses moindres détails par R. DESCHAMPS et R. DUMESNIL. Nous en donnons ici un abrégé qui puisse servir de guide :

1821, 12 décembre. Naissance.

1825. Il écoute avec avidité les histoires de sa bonne Julie, qui est une conteuse habile. Est mis externe au lycée ; élève peu brillant.

1830-1831. Écrit des discours constitutionnels, libéraux, et des comédies.

1832. Écrit des histoires, des proverbes dramatiques.

1833. Compose des petites pièces de théâtre, un éloge sur Corneille.

1834. Entreprend un roman. A des idées de suicide.

1836. Compose des opuscules historiques et des nouvelles.

1837. Voyage à Trouville. Amour platonique dont l'héroïne lui servira de modèle dans son *Education sentimentale*. Il écrit le *Garçon et Rêves d'Enfer*.

1838-1839. Il compose *Smarh* (qu'il utilisera pour *Saint Antoine*), *Louis XI*, *Les Mémoires d'un fou*, *La Danse des morts*.

1840. Fait son droit à Paris. Voyage en septembre aux Pyrénées, en octobre en Corse avec le D^r CLOQUET.

1841-1842. Etudie son droit. Cette étude lui est insupportable.

1843. En février, commence l'*Education sentimentale*. Refusé à son examen de droit. Quitte Paris en août. Continue son roman en septembre et octobre. Le 15 octobre à sa première crise nerveuse.

1844. Ecrit sa *Première Education sentimentale*, qu'il terminera en janvier 1845.

1845. Mort de son père, le D^r FLAUBERT. Mariage de sa sœur. Il accompagne les mariés en Italie. A Milan, un tableau de BREUGHEL lui donne l'idée de la *Tentation de Saint Antoine*.

1846. Mort de sa sœur Caroline. Il quitte Paris et vient habiter Le Croisset avec sa mère. Voyage en Bretagne avec M. DUCAMP. Première rédaction de *Saint Antoine*. Début de ses amours avec Louise COLET.

1847. Voyage en Bretagne avec Maxime DU CAMP. Fait, avec BOUILHET et DU CAMP, une tragédie sur JENNER ou la découverte de la vaccine. Il en tirera *Madame Bovary*. Il leur lit le manuscrit de *Saint Antoine* qu'ils critiquent, et lui conseillent d'écrire un roman sur l'affaire Delamarre.

1848. Le 24 mai, il commence à écrire sa première *Tentation de Saint Antoine*.

1849. Le 12 septembre, il termine la *Tentation de Saint Antoine*, dernière version, puis voyage en Egypte avec DU CAMP.

1850. Suite du voyage dans la Haute-Egypte, puis en Syrie, à Smyrne, à Damas (où il a l'idée d'écrire un dictionnaire des idées reçues, qui sera plus tard *Bouvard et Pécuchet*), à Constantinople, en Grèce, en Italie. Il rentre à Rouen, puis va visiter l'Exposition de Londres. Commence *Madame Bovary*.

1852. Ecrit *Madame Bovary*.

1853-1854. Ecrit *Madame Bovary*.

1855. Rupture définitive avec M^{me} L. COLLET. Continue *Madame Bovary*.

1856. *Madame Bovary* commence à paraître le 1^{er} octobre dans la *Revue de Paris*. Puis il refait une deuxième *Tentation de Saint Antoine*.

1857. Procès. Il est acquitté. *Madame Bovary* paraît en volume. Il reprend la *Tentation de Saint Antoine*, puis l'abandonne. Il prend des notes en vue de *Salammbô*.

1858. Départ pour Carthage en vue de *Salammbô*. Séjour à Vichy.

1859-1860-1861. Ecrit *Salammbô*.

1852. Parution de *Salammbô*.

1863. Termine le *Château des cœurs*, en collaboration avec D'ONNOY et L. BOULHET. Commence la seconde *Education sentimentale*.

1864-1865. Ecrit l'*Education sentimentale*.

1866. Début de sa correspondance avec G. SAND. Séjour à Paris, à Dieppe. Voyage en Angleterre.

1867. Séjour à Paris où il travaille l'*Education sentimentale*.

1868-1869. Continue ce roman.

1869. L'*Education sentimentale* paraît. Il reprend la *Tentation de Saint Antoine* sur de nouvelles bases.

1870. Ecrit la Préface aux dernières chansons de L. BOUILHET. Travaille à son *Saint-Antoine*. S'engage comme infirmier à l'Hôtel-Dieu. Est nommé lieutenant dans la garde nationale. Nouvelles crises nerveuses.

1871. Séjour à Neuville, près de Dieppe, puis à Paris. Perd son ami L. BOUILHET. Travaille *Saint Antoine*.

1872. Séjour à Bagnères et à Luchon. Travaille à *Saint Antoine*. Perd sa mère.

1873. Travaille *Bouvard et Pécuchet*. Donne à son éditeur le manuscrit de *Saint-Antoine*.

1874. Première du *Candidat* au Vaudeville, qui fait quatre représentations. Parution de la *Tentation de Saint Antoine*, rédaction définitive. Voyage en Suisse.

1875. Il a des embarras d'argent. Séjour à Concarneau avec POUCHET. Il écrit la *Légende de Saint Julien l'hospitalier*.

1876. Visite à Pont-l'Evêque et Honfleur. Commence *Un Cœur simple*. Il écrit *Herodias*.

1877. Ses trois contes paraissent. Voyage en Basse-Normandie.

1878-1879. Travaille *Bouvard et Pécuchet*.

1880. Mort le 8 mai, âgé de 58 ans et 4 mois.

Pour comprendre l'évolution de ses idées littéraires et leur application à ses œuvres, nous diviserons sa vie en plusieurs phases.

CHAPITRE II

FLAUBERT JEUNE PREMIÈRE MANIÈRE ROMANTIQUE

I. — AVANT SA PREMIÈRE CRISE

Si FLAUBERT reçut de son père, étant enfant et durant sa jeunesse, une éducation scientifique, il n'en profita pas dans ses premiers essais littéraires.

Poussé par la passion de la littérature, il commença par suivre l'Ecole romantique alors triomphante. Il n'eut aucune peine à le faire, car son imagination était immense.

Pourtant, dès le début, dit FAGUET, il aime l'observation, dès ce moment il est observateur. « Il prend des notes dès l'âge de 17 ans sur les bourgeois qui passent. Plus tôt il en prend sur ses professeurs, ses camarades, tout le petit monde qui l'entoure, qu'il consigne dans sa correspondance d'enfant. »

Mais il ne se sert pas de ses observations, il n'a point le souci de l'information exacte. Avant tout, il aime l'étrange et il le montre dans ses productions. Le fantasmagorique éclate dans ses contes de pure imagination. Il ne se restreint pas, n'élague pas. Son style est fait d'images concrètes, d'épithètes, de métaphores, de contrastes. Il déborde de lyrisme.

Il commence à réaliser ce que George SAND lui conseilla

plus tard : « Nourris-toi des idées et des sentiments amassés dans ta tête et dans ton cœur ; les mots et les phrases, la forme dont tu fais tant de cas, sortira toute seule de ta digestion. » Comme il l'écrivit alors lui-même : « C'est une délicieuse chose que d'écrire, que de ne plus être soi, mais de circuler dans toute la création dont on parle. Aussi ses œuvres de jeunesse sont fort abondantes. Elles forment trois épais volumes dans l'édition complète de CONNARD, et un grand nombre doit manquer. Ainsi, en la seule année 1836, à quinze ans, il écrit :

Deux mains sur une couronne ;

Un secret de Philippe le Prudent ;

Un parfum à sentir ;

La femme du monde ;

La peste de Florence ;

Bibliomane ;

Rage et impuissance.

II. — A PARTIR DE SA PREMIÈRE CRISE

Le mal de FLAUBERT a-t-il eu quelque influence sur sa vie littéraire ?

Certes, il l'a incité à se consacrer exclusivement à la littérature. Mais dans quelle mesure a-t-il influé sur sa production ? Les avis sont partagés.

1° Pour GUY DE MAUPASSANT, cette influence a été insignifiante : « Pour quiconque a connu l'homme enthousiaste et vigoureux qu'était FLAUBERT, pour quiconque l'a vu vivre, rire, s'exalter, sentir et vibrer chaque jour, il est indubitable que la peur des crises ne pouvait modifier que d'une façon presque insensible sa manière d'être et de sentir et les habitudes de sa vie. »

2° FLAUBERT lui-même en a jugé différemment. Il attribue à cette cause son changement, dans une lettre à Louise COLET : « J'ai eu deux existences bien distinctes, *des événements extérieurs ont été le symbole de la fin de la première et de la naissance de la seconde, tout cela est mathématique.* Ma vie active passionnée, émue, pleine de soubresauts opposés et de sensations multiples, a fini à 22 ans (époque de sa première crise). A cette époque, j'ai fait de grands progrès tout d'un coup, et *autre chose* est venue. »

BÉDIER explique : « Il était nécessaire qu'il renonçât aux visions énervantes et dangereuses dont sa jeunesse s'était repue, « *sanitairement parlant* » ; les anciens sujets qui lui agréaient lui étaient interdits. »

Il est arrivé à dominer son émotivité. Avant ses accès, il sentait trop pour pouvoir bien exprimer. Il fit l'éducation de ses nerfs. Ses attaques furent une diversion, une décharge de son énergie nerveuse à trop haute potentialité, décharge qui lui permit la réflexion. Alors il observe, se documente, écrit ses premières œuvres de longue haleine. Sa première *Education Sentimentale* constitue son premier roman.

Mais il garde sa grande facilité, sa production rapide. « Il écrivit rapidement sa première *Education Sentimentale*, comme il l'indique sur la couverture de son manuscrit ; début fin de février 1843. Repris septembre et octobre 1843, mai 1844 et fini en janvier 1845. La première version de ce roman n'a rien de commun avec celle qui parut en 1869, on y trouve beaucoup de fatras, elle est prolixe. Le style est négligé, lâché. Il semble l'avoir écrit

d'un bout à l'autre, à bride abattue (LOUIS BERTRAND). »

De même pour sa première *Tentation de Saint Antoine*, il eut une longue période d'incubation. La première idée en paraît dans « *Rêves d'Enfer* » (1837), « *Smark* » (1839), « *Œuvres de Jeunesse* » (1839). Il la conçoit dans toute sa netteté en un voyage qu'il fit en Italie (1845, avril-mai), en voyant, à Milan, un tableau de la dite *Tentation*, par BREUGHEL. Le 24 mai 1848, il commence à l'écrire au Croisset ; il s'était surchauffé l'imagination à un degré extraordinaire. Les textes l'avaient grisé. Ce fut le grand emballement. Il termina le mercredi 12 septembre 1849. Quinze mois et demi pour mettre debout une œuvre qui ne compte pas moins de 540 pages de grand format.

Quand on compare le manuscrit de 1849 à celui de 1874, autant l'écriture du dernier est menue, tatillonne, difficile, tourmentée de ratures, autant celle du premier est large, copieuse, et comme couchée d'un trait sur le papier. Les corrections elles-mêmes sont aussi lisibles que le texte, et l'aspect des pages donne une impression d'allégresse, de facilité, de légèreté et de sûreté de mains, qui réjouit les yeux (L. BERTRAND). Lui-même affirme : « Ce qui m'est naturel à moi, c'est le non-naturel pour les autres, l'extraordinaire, le fantastique, le hurlage philosophique, mythologique. *Saint Antoine* ne m'a pas demandé le quart de la tension d'esprit que *Bovary* me cause ; c'était un déversoir, je n'ai eu que plaisir à écrire et les dix mois que j'ai passés à en écrire les cinq cents pages ont été les plus profondément voluptueux de ma vie. »

Ici se place l'incident capital dans l'existence de FLAUBERT. Avant son départ pour l'Égypte, il lit sa *Tentation* à BOUILHET et à DU CAMP, qui lui conseillent de la jeter au feu : « Des phrases, dit M. DU CAMP, des belles phrases, habilement construites, harmonieuses, souvent redondantes, faites d'images grandioses et de métaphores inattendues, mais rien que des phrases, que l'on pouvait transposer sans que l'ensemble du livre en fût modifié. Nulle progression dans ce long mystère, une seule scène jouée par des personnages divers, et qui se reproduit incessamment. Le lyrisme qui était le fond même de sa nature et de son talent, l'avait si bien emporté qu'il avait perdu terre. Nous ne devinions pas où il voulait arriver, et en réalité il n'arrivait nulle part. Tous deux lui reprochent « le vague, il l'a rendu plus vague par la façon dont il l'a traité, il procède par extension, un sujet l'entraîne à un autre, il finit par oublier son point de départ. Des passages sont beaux, mais d'une beauté intrinsèque, qui ne sert en rien au livre lui-même. Un livre est un tout, dont chaque partie concourt à l'ensemble. »

Et ils terminent sur ce conseil : « Renonce aux sujets diffus. Il faut choisir un sujet où le lyrisme serait si ridicule que tu seras forcé de te surveiller et d'y renoncer. Prends un sujet terre à terre, un de ces incidents dont la vie bourgeoise est pleine. » Et BOUILHET termine sur ces mots : « Pourquoi n'écrirais-tu pas l'histoire de DELAMARE ? » Or, DELAMARE était le médecin BOVARY. Grâce aux conseils de ses amis, FLAUBERT allait écrire un chef-d'œuvre.

CHAPITRE III

LE RÉALISME DE FLAUBERT S'INSPIRE DE LA MÉTHODE DES SCIENCES BIOLOGIQUES

I

FLAUBERT ne suivra pas immédiatement ces sages conseils. Il va les méditer. Il le fera d'autant mieux qu'il part pour l'Égypte, il ne sera pas distrait par le travail pendant deux ans (1849-1850). Il n'a plus de crises, mais il aurait rapporté la syphilis d'Égypte. En tous cas, en 1855, il se brouille avec Louise COLET et banit l'amour de sa vie. Donc, changement de vie et changement de travail. En 1852, il commence *Madame Bovary*, suivant une méthode pour lui toute nouvelle. Il est devenu un autre écrivain, un autre homme.

Quelle est sa nouvelle méthode ?

Il transpose en littérature la méthode scientifique ou plus exactement celle des biologistes.

Ici, une parenthèse est nécessaire : Quelle était, à ce moment, la méthode biologique ?

II

LA MÉTHODE BIOLOGIQUE : A. COMTE ET CL. BERNARD

La méthode biologique, on le sait, a été précisée et

fixée par Claude BERNARD dans sa célèbre *Introduction à l'étude de la Médecine expérimentale*. Celle-ci parut en 1865, donc postérieurement à la décision prise par FLAUBERT d'adopter la méthode réaliste en littérature.

En vérité, les idées de Claude BERNARD avaient été longtemps avant indiquées par Auguste COMTE, et avant ce dernier, ébauchées par SAINT-SIMON. Constant HILLEMAND, dans un opuscule sur Claude BERNARD (1), montre bien les emprunts que ce dernier avait fait à A. COMTE ; il juge « l'*Introduction à la Médecine expérimentale* comme un simple travail de dérivation, une illustration fort remarquable et extraordinairement suggestive d'ailleurs, des chapitres consacrés, par A. COMTE, à la méthode en général et à la méthode en biologie, dans le premier et le troisième tome du cours de philosophie positive » (1837).

« Rien, dit-il, ne me serait plus facile que de fournir immédiatement les preuves de mon assertion, en confrontant les textes correspondants d'A. COMTE et de Cl. BERNARD. Mais j'invite les médecins à consulter l'article déterministe du dictionnaire de DECHAMBRE. Ce dernier s'est astreint à rapprocher les passages saillants de l'*Introduction* avec les passages analogues de la Biologie positive, écrits 27 ans auparavant, pour conclure : « La part de Cl. BERNARD sur le terrain de la doctrine se réduit notablement, si l'on veut rendre équitable celle d'A. COMTE, il soumet lui aussi tous les phénomènes à des lois invariables ; il réclame des explications positives de ces phénomènes, ce qui veut dire la détermination des

(1) Dr HILLEMAND (Constant) : *Claude Bernard, sa vie, son œuvre*, 32 pages. Paris, 1926.

conditions qui les produisent. Tous les principes essentiels de la doctrine de CL. BERNARD sont là. »

Nous n'avons pas à prendre part dans le débat. Signalons simplement que la méthode positiviste actuellement suivie par les biologistes avait été fixée par A. COMTE et pouvait être connue de G. FLAUBERT, qui était un grand liseur.

Ne l'eût-il pas connue, il l'eût reçue de son père le médecin qui, lui-même, la devait à ses deux condisciples et amis, l'un, le physiologiste MAGENDIE, l'autre l'anatomiste et chirurgien BRESCHET. Ces deux savants étaient réputés à leur époque pour leur empirisme scientifique. Ils détestaient les hypothèses, les théories, et recherchaient avant tout les faits.

MAGENDIE (1783-1855) a fondé la physiologie expérimentale. A ce titre, il devait être et était l'ennemi du vitalisme, qui ne reposait point sur des données positives. Il fut nommé en 1830, à la Chaire de Médecine, au Collège de France.

Des vivisections incessantes lui permirent de préciser le mécanisme de l'absorption des aliments qui se fait à la fois par les veines et les lymphatiques, de démontrer l'élasticité des artères, l'influence de la respiration sur la circulation, le vomissement provoqué par les muscles de l'abdomen et surtout la localisation motrice des racines antérieures, et sensitive des racines postérieures des nerfs, déjà indiquée, mais sans preuves, par Ch. BELL ; enfin, la sensibilité récurrente.

Il fut surtout un expérimentateur, qui demandait la vérité uniquement aux faits objectifs.

Gilbert BRESCHET (1784-1845) était surtout porté sur les problèmes scientifiques, bien qu'il fût chirurgien ordinaire de l'Hôtel-Dieu, en concurrence avec DUPUY-TREN. Il était réputé pour son savoir et sa patience d'investigation. Au courant de toutes les découvertes, il sut habilement les utiliser dans ses travaux. Il publia des ouvrages sur les veines du rachis, les organes de l'ouïe, l'œuf humain, les anévrismes, etc.

III

LE RÉALISME AVANT FLAUBERT

Observer et le faire le mieux possible, de façon à ce que l'observation soit objective, c'est-à-dire à l'abri de l'imagination et des passions de l'observateur, supprimer autant que faire se peut le facteur subjectif, chercher uniquement les faits, se méfier de son imagination et de son raisonnement, telles sont en quelques mots les grandes lignes, les directives du biologiste dans ses recherches.

Inutile de dire que jusqu'à FLAUBERT, ces directives n'avaient pas été systématiquement suivies par les littérateurs.

Quelques-uns, il est vrai, avaient, par l'intuition de leur génie, été de grands observateurs et créé des types éternellement vrai : tels MOLIERE, SHAKESPEARE, etc. Tel BALZAC, qui mourut en 1850 et qui était grand observateur, mais en même temps donnait libre cours à son extrême imagination.

Nous ne saurions mieux faire, pour rappeler les idées des classiques sur ce point, que de citer un passage de

la préface d'Alfred DE VIGNY dans *Cinq Mars*, en 1827, sur la Vérité dans l'Art : « L'histoire est un roman dont le peuple est l'auteur. L'esprit humain ne me semble se soucier du vrai que dans le caractère général d'une époque ; ce qui lui importe surtout, c'est la masse des événements et des grands pas de l'humanité qui emportent les individus, mais indifférent sur les détails, il les aime moins réels que beaux, ou plutôt grands et complets.

Examinez de près l'origine de certaines actions, de certains cris héroïques qui s'enfantent on ne sait comment ; vous les verrez sortir tout faits, des on-dit et des murmures de la foule, sans avoir en eux-mêmes autre chose qu'une ombre de vérité ; et pourtant, ils demeurent historiques à jamais.

De nos jours, un général russe n'a-t-il pas renié l'incendie de Moscou, que nous avons fait tout romain, et qui demeurera tel ? Un général français n'a-t-il pas nié le mot du champ de bataille de Waterloo qui l'immortalisera ? Et si le respect d'un événement sacré ne me retenait pas, je rappellerais qu'un prêtre a cru devoir désavouer publiquement un mot sublime qui restera comme le plus beau qui ait été prononcé sur un échafaud : « Fils de saint Louis, montez au ciel ».

« Qu'a-t-il fallu pour toute cette œuvre ? Un rien, un mot ; quelquefois, le caprice d'un journaliste désœuvré. Et y perdrons-nous ? Non. Le fait adopté est toujours mieux composé que le vrai, et n'est même adopté que parce qu'il est plus beau que lui.

« La vérité dont il doit se nourrir est la vérité d'observation sur la nature humaine, et non l'authenticité du

fait. Les noms des personnages ne font rien à la chose. L'idée est tout. Le nom propre n'est rien que l'exemple et la preuve de l'idée. »

Les romantiques étaient pires, ils méprisaient l'observation, l'exactitude des faits, et ne suivaient absolument que leur imagination.

FLAUBERT a eu un précurseur réaliste : CHAMPFLEURY, avant lui, a réclamé l'amour du fait, de la réalité expérimentale. Mais il aime l'étrange, le bizarre, ses personnages sont des excentriques, ses romans sont mal venus. En un mot, il a la théorie, mais il n'a pas le talent nécessaire pour la réaliser.

G. FLAUBERT, nous l'avons vu, jusqu'alors avait été un pur romantique, ce qu'on appelait à cette époque un romantique échevelé.

Il mûrit les conseils de ses amis, il réfléchit durant son voyage en Egypte, les préceptes de son père qui sommeillaient dans son inconscient se réveillent ; peut-être son tempérament a-t-il changé, il n'a plus d'attaques, il est peut-être syphilitique, il change de mode de vie, devient chaste... Et il écrit *Madame Bovary*.

IV

COMMENT LA MÉTHODE BIOLOGIQUE FUT APPLIQUÉE EN LITTÉRATURE PAR FLAUBERT

A) *Il est observateur*. — G. FLAUBERT observe les caractères humains comme le médecin les malades. Il a à tel point les qualités d'un clinicien qu'un moment le bruit courut qu'il avait fait des études médicales. Ces qualités, il les tenait de son père qui appartenait à cette génération

de médecins « sortant du tablier de Bichat ». Ayant été élevé dans un milieu médical de haute valeur, il en avait le tour d'esprit et en adopta la méthode.

« Plus l'art ira, affirme-t-il, plus il sera scientifique ». Il n'abandonne plus rien à l'imagination. M. DU CAMP l'a vu faire quatre fois le voyage de Paris à Creil pour s'assurer qu'il avait convenablement rendu un effet de paysage. Cette habitude de l'observation ne l'abandonne jamais, même dans les périodes les plus douloureuses de sa vie. Ses personnages qu'il catalogue en primaires, secondaires, tertiaires, suivant l'importance de leur rôle, sont tous observés, ont tous vécu. Son travail d'observation est minutieux ; il prend des notes sur des cahiers ou des feuilles volantes, y relate tout. Il analyse autrui, s'analyse lui-même, indique les moindres ébranlements de sa sensibilité, les idées que lui suggèrent les autres livres, les éclairs les plus fuyants de son imagination (LOUIS BERTRAND).

Plusieurs érudits ont montré à quel point les héros des romans de FLAUBERT étaient tirés de la réalité. Citons CLEREMBLUY dans son ouvrage sur *Flaubertysme et Bovarysme*, et dans sa correspondance et ses notes (déposées dans la bibliothèque de Neufchâtel, qui vont de 1897 à 1915), où il identifie RODOLPHE et le Dr CANIVET avec des personnages ayant vécu dans cette ville.

« Disséquer sans cesse devient, avoue-t-il un jour, un amusement ». Mais plus souvent il reconnaît que « cette déplorable manie de l'analyse tourne à l'obsession ». En tous cas, il y réussit grâce à son habileté de myope, mais d'un myope pourvu d'une bonne acuité visuelle. « Un

artiste est, avant tout, un observateur ; la première qualité pour voir est de posséder de bons yeux ». (Lettre à Caroline Commanville, Souvenirs intimes.) Il écrit encore : « Je sais voir, et voir comme voient les myopes, jusque dans les pores des choses, et parce qu'ils se fourrent le nez dessus. Il y a en moi, littéralement parlant, deux bonshommes distincts : un qui est épris de gueulades, de lyrisme, de grands vols d'aigle, de toutes les sonorités de la phrase et des sommets de l'idée ; un autre qui creuse et qui fouille le vrai tant qu'il peut, qui aime à accuser le petit fait aussi puissamment que le grand, qui voudrait vous faire sentir presque matériellement les choses qu'il reproduit ». (Louise COLET.)

B) *Il prône le principe d'impassibilité*. — Pour avoir une observation exacte, il juge qu'il faut annihiler le plus possible sa personnalité. Aussi son observation sera objective. Pour y atteindre, il institue son *principe d'impassibilité* qui devient la base de ses théories littéraires. Quand on observe, il faut laisser tout sentiment, toute passion. Il faut dompter sa sensibilité, être impersonnel. Bien qu'il sentit la vie de ses héros au point d'en être halluciné, il s'astreint de les décrire sans les juger.

Il a toujours affirmé que la littérature doit être « impersonnelle », c'est-à-dire que l'auteur ne doit jamais apparaître dans son œuvre, jamais y faire confidence de ses sentiments, de ses idées, de ses convictions, jamais y parler comme d'homme à homme, jamais, même indirectement faire entendre ou soupçonner par elle quels peuvent être ses convictions, idées, sentiments, états d'âme. On objecte que « l'exagération de son système

enlève ce frémissement de la passion, de cette chaleur d'expression qui lie le romantisme à ses lecteurs (DESCHARMES). Mais son œuvre est vraie. « Moins on sent une chose, plus on est apte à l'exprimer comme elle est » (comme elle est toujours en elle-même, et dégagée de tous ses contingents éphémères) (*Correspondance III*, p. 112). Et encore : « Il faut écrire froidement, se méfier de cette espèce d'échauffement que les niais appellent l'inspiration ». Cette théorie de l'impassibilité avait déjà été développée au XVIII^e siècle par DIDEROT pour le jeu des acteurs ; il soutenait qu'ils ne devaient pas être empoignés par leur rôle.

Cette théorie était l'opposé de celle des littérateurs contemporains de FLAUBERT. Ainsi GONCOURT (*Souvenirs* 1886, 2 novembre) affirme : « J'ai l'intime conviction que tout homme chez lequel ne se trouve pas un fond d'amour déréglé pour la femme ou le cheval, ou le jeu, ou la bouteille, ou les bibelots, enfin n'importe quoi, que l'homme en un mot qui n'est pas un côté, déraisonnable, dément, ne fera jamais rien en littérature. Il n'y a pas en lui le calorique pour transmuter de sa cervelle en de la copie de génie, ou même de grand talent ». George SAND est plus opposée encore. Elle écrit à son ami FLAUBERT : « Ne rien mettre de son cœur dans ce qu'on écrit ? Je ne comprends pas du tout, oh ! mais du tout. Moi, il me semble qu'on ne peut pas y mettre autre chose. Est-ce que l'on peut séparer son esprit de son cœur ? (1). Est-ce que c'est quelque chose de différent ». G. SAND écrit toujours avec son cœur. Elle rapporte : « Je sentis

(1) Lettre de G. SAND à G. FLAUBERT, 3^e vol., p. 339.

en commençant à écrire *Indiana* une émotion très vive et très particulière, ne ressemblant à rien de ce que j'avais éprouvé dans mes précédents essais. Mais cette émotion fut plus pénible qu'agréable. J'écris tout d'un jet, sans plan, je l'ai dit, et littéralement sans savoir où j'allais, sans même m'être rendu compte du problème social que j'abordais.

.....
« J'écrivis donc ce livre sous l'empire d'une émotion et non d'un système. Cette émotion lentement amassée dans le cours d'une vie de réflexions déborda impétueuse dès que le cadre d'une situation quelconque s'ouvrit pour la contenir, mais elle s'y trouva fort à l'étroit et cette sorte de combat entre l'émotion et l'exécution me soutint pendant six semaines dans un état de volonté tout nouveau pour moi » (1).

Dans ses romans, G. SAND ne veut pas mettre sa personne en scène. Mais elle estime qu'il ne faut point « retirer son âme » de ce que l'on fait. « Cacher sa propre opinion sur les personnages que l'on met en scène, laisser par conséquent le lecteur incertain sur l'opinion qu'il en doit avoir, c'est vouloir n'être pas compris, et dès lors, le lecteur vous quitte ; car s'il veut entendre l'histoire que vous lui racontez, c'est à la condition que vous lui montriez clairement que celui-ci est un fort et celui-là un faible (2) ».

Nous n'avons pas à juger la valeur littéraire des deux méthodes, nous devons simplement les exposer et mon-

(1) G. SAND : *Histoire de ma vie*, t. IX, ch. XV, p. 29 et 30.

(2) Correspondance entre G. SAND et G. FLAUBERT, p. 642.

trer que la méthode réaliste de FLAUBERT est exactement la méthode positive des biologistes.

C'est chez eux, comme chez tous les expérimentateurs, qu'il faut laisser ses passions, ses préjugés, ses croyances en entrant dans son laboratoire, que l'étude, la recherche, l'expérience doivent être dégagées de toutes les impressions personnelles, qu'elles doivent être toujours objectives et jamais subjectives.

Il faut d'ailleurs remarquer que cette impassibilité est, chez FLAUBERT, bien théorique. Lui-même étant un grand émotif ne pouvait toujours garder cette impassibilité qu'il réclamait, son émotivité allait jusqu'aux hallucinations : il sentit le goût de l'arsenic dont s'empoisonna M^{me} Bovary. Donc, en réalité, malgré sa volonté, il se met dans la peau de ses personnages, il vibre.

D'ailleurs, en d'autres passages, il ne nie pas toute valeur à l'émotion, mais il faut y joindre le travail. Pour lui, « une émotion spontanée, inattendue à la vue d'un spectacle, dans le feu d'une discussion non réfléchie, ne donne pas œuvre littéraire bonne. Elle peut en être l'origine, mais non l'achèvement » (1).

C) *Il observe dans le temps.* — Son observation est cinématique. Il ne se borne pas à observer à un moment donné, il observe dans le temps. De sorte que la cause qui réside dans le caractère de l'individu produira les effets qui sont le déroulement logique de sa conduite, de ses actes, des événements, FLAUBERT constitue pour chacun de ses personnages comme une fiche médicale,

(1) FLAUBERT : *Par les Champs et par les Grèves*, p. 33.

avec les antécédents héréditaires personnels et les manifestations de son tempérament. D'où, pour chaque personnage, une prodigieuse quantité de détails vrais et à leur place.

Enfin, dans ses romans, les êtres humains dépendent du milieu où ils naissent et se développent : d'où leur manière changeante de sentir, de penser, d'agir. Si FLAUBERT est le père du Réalisme, il est le grand-père du Naturalisme.

D) *Ses personnages ont un caractère de généralité.* — Les personnages qu'il décrit ne sont pas exceptionnels. Tous ont un haut degré de généralité. On les retrouve tirés à maints exemplaires dans la société, et on dit en les voyant : c'est une *Madame Bovary*, c'est un *Homais*, etc... Il les a créés comme les médecins créent des types de maladies.

Dès son apparition, *Madame Bovary* rendit son auteur célèbre. Après cette œuvre, il reprit sa *Tentation de Saint Antoine*. Sans la transformer, il se contenta de la condenser de 160 pages à 74. Il resta dans le moyen âge. Cette deuxième version ne parut pas.

E) *Mêmes qualités dans les romans historiques.* — Fin 1857, il commença son roman historique, *Salammbô*. Il suivit la même méthode de travail que pour *Madame Bovary*. Mais ici il ne put se documenter que pour le cadre qu'il alla étudier à Carthage. Quant aux faits, aux personnages, il dut recourir aux livres : il se livra à des recherches encyclopédiques et obtint une vision du passé que l'archéologue FROHNER lui reprocha de tirer du néant, ce, à tort, comme le prouve la réponse que FLAUBERT ajouta à son roman.

Mêmes recherches encyclopédiques pour écrire la *Tentation de Saint Antoine* et *Bouvard et Pécuchet*. Pour ce dernier, il avait absorbé plus de quinze cents volumes. Combien de livres de philosophie et d'histoire ne dut-il pas lire pour sa *Tentation de Saint Antoine* ? Pour comprendre pleinement cette œuvre, il faut être versé dans la métaphysique.

Ce travail acharné ne l'empêche pas de consacrer du temps aux auteurs favoris dont il aimait le style et la logique : Rabelais, Montaigne. Il les lisait et relisait, une heure durant, chaque matin, à son lever, comme un prêtre son bréviaire. Sa conversation s'en ressentait, savoureuse, gauloise à l'excès. Il adorait encore Ronsard, Saint-Amand, Boileau (FAUVEL).

Sa passion du vrai lui fait détester la bêtise, le ridicule, le grotesque. Il les recherche pour les stigmatiser ; toute sa vie, il notera ces travers dans les attitudes, les gestes, les paroles de ses contemporains.

FLAUBERT fut regardé par les réalistes comme leur chef, bien qu'il se défendit de l'être. « J'exècre tout ce qu'on est convenu d'appeler le réalisme bien qu'on m'en fasse un des pontifes » : En dépit de ses protestations, il resta, il est toujours le chef de l'école réaliste. Quelques vingt ans après sa mort, FAGUET écrivait : « Toute l'école réaliste relève de lui, et toute la littérature romanesque de cette seconde moitié du XIX^e siècle a appartenu à l'école réaliste. Sans parler des moindres, les GONCOURT, Alphonse DAUDET, Emile ZOLA sont des élèves de FLAUBERT et se sont toujours reconnus et proclamés tels (FAGUET, p. 181).

Que signifie cette antinomie ? Tout dépend de ce que l'on appelle réalisme. Si c'est observer les faits, non seulement bruts, mais dans leur succession, si c'est être bon observateur, si c'est trouver des types généraux, le réalisme existait bien avant FLAUBERT.

Mais FLAUBERT a heureusement réagi contre l'esprit des romantiques qui laissaient aller leur imagination et dédaignaient l'observation. Et par un autre côté, par son style coloré, impressioniste, par son souci de la forme, par son émotion mystique, il est resté romantique et, à ce point de vue, il avait raison de le proclamer.

V

LE STYLE DE FLAUBERT

Comme l'a dit SAINTE-BEUVE, si la réalité est le fond de la vie, toute seule elle finirait par rebuter. Trop souvent plate, vulgaire, elle a besoin du style.

FLAUBERT a avant tout, dans son style, *le souci de l'harmonie*. Il construit et développe ses phrases à la manière d'une symphonie : « Constituée, dit M. HENNEQUIN, d'un *allegro*, d'un *andante* et d'un *presto*, le paragraphe type de FLAUBERT est construit d'une série de courtes phrases statiques, d'allure contenue, où les syllabes accentuées égalent les syllabes muettes. Elles sont suivies d'une phrase plus longue qui, grâce d'ordinaire à une énumération, devient chantante, se traîne un peu en des temps faibles, plus nombreux ; enfin retentit la période terminale dans laquelle une image grandiose est proférée en termes sonores que rythment fortement des accents serrés ».

FLAUBERT veut qu'une phrase puisse se réciter à haute voix et que les différents sons qui composent les groupements de mots puissent être émis sans effort : c'est pourquoi « il gueule ses phrases » sitôt qu'il les écrit. Les phrases mal faites, dit-il, ne résistent pas à cette épreuve ; elles oppressent la poitrine, gênent les battements du cœur et se trouvent ainsi en dehors des conditions de la vie ».

Nous relevons l'apologie de la même pratique chez LEGOUVÉ, qui fut le premier de nos lecteurs. Il l'a probablement empruntée à FLAUBERT. Il écrit dans la *Lecture en action* (p. 85) : « L'étude des intonations devient forcément l'étude des intentions. On ne peut arriver à bien exprimer la pensée de l'auteur qu'en s'en pénétrant profondément, et on s'en pénètre d'autant plus qu'on cherche à la bien exprimer. Il y a des beautés cachées qui ne se révèlent qu'à celui qui veut les traduire par les sons ; les sons donnent une vie nouvelle aux mots et la voix les revêt comme d'une lumière qui les fait mieux voir. Souvent aussi votre étude vous aide à découvrir les défauts inaperçus ; tel passage, qui vous avait séduit, telle expression qui vous avait ébloui, vous apparaît déclamatoire, ou fautive à cette décisive épreuve ».

A partir de 1850, date à laquelle il commence *Madame Bovary*, FLAUBERT passa son existence à se torturer pour traduire ses idées dans une prose magnifique. Nul plus que lui ne connut les « affres du style » ; le supplice des phrases, la lutte contre les assonances, les hiatus et les répétitions.

VI

COMMENT FLAUBERT COMPOSE

L'étude en a été faite sur ses manuscrits. « Il écrit d'abord, en quelques mots, un canevas qui est le squelette de sa phrase et la notation d'idées sans développement et toujours simple. Il procède ensuite par surcharge et juxtapositions successives, à la manière d'un peintre cherchant une couleur par une combinaison de couches différentes ».

Il construit ainsi tout le paragraphe et tout le chapitre qui n'est qu'un plan ; puis, revenant sur ses pas, il développe les idées qu'il a d'abord jetées sommaires sur du papier, il procède par surcharge. Mais il ne se borne pas à un seul développement. Quelquefois, il juxtapose jusqu'à sept versions différentes du même paragraphe. Il les affronte, les corrige, l'une par l'autre, et serre de plus en plus son style, chaque version étant plus concise et plus nette que la précédente.

A travers ces stades de sa pensée, il est facile de suivre l'évolution de son style. Dans ses premiers développements, il laisse plus de place à son lyrisme, puis il supprime ses « gueulades romantiques », et jusqu'aux traces d'exubérance. Il élague, élague pour obtenir un style concis (ALBALAT).

VII

L'OEUVRE DE FLAUBERT INCARNE SA PUISSANCE DE TRAVAIL

L'auteur n'attend rien de l'inspiration, tout du travail :
« Pégase, dit-il, marche plus souvent qu'il ne vole ».

Aussi ses pages sont-elles toutes noires de ratures où l'on lit jusqu'à huit ou dix rédactions d'un même passage. On reste anéanti devant ce qu'un tel labeur représente de patience, de volonté, d'obstination, et, il faut le dire aussi, de résistance physique (ALBALAT). En quatre mois, il écrit quatorze pages qu'il trouve mauvaises.

Quand l'œuvre est faite, mise au net, qu'elle le satisfait, sa besogne n'est pas terminée. *Il la soumet à ses amis et reçoit leurs conseils.* BOUILHET va régulièrement au Croisset, du samedi au lundi, et FLAUBERT lui lit son travail de la semaine. Quand l'œuvre est achevée, le volume prêt, il convoque ses amis pour le leur lire. Il écoute leurs critiques. L'œuvre est-elle critiquée, il l'abandonne, ou plutôt la laisse dormir, il la reprendra plusieurs années après.

Il sacrifie à la littérature tous les instants de sa vie. Elle est pour lui sa seule raison d'exister, son unique préoccupation, la tendance à laquelle sont subordonnées toutes les autres. Ce sensible a l'amour de l'art pour passion exclusive.

Pour ZOLA : « FLAUBERT s'était donné tout entier aux lettres, à ce point qu'il était injuste pour les autres arts, la poésie et la musique, par exemple, qu'il appelait avec dédain *les arts inférieurs* ». Il aimait le beau, ne recherchait ni la richesse, ni la gloire. A ses yeux, la fonction de littérateur était la plus haute, la seule qui valut qu'on s'enflammât pour elle, elle était pour lui une fin, non un moyen.

VIII

C'EST UN MANIAQUE DE LA CORRECTION

Un jour, rentrant chez lui vers minuit, il veut lire une page qui lui avait plut et y trouve une répétition insoupçonnée. Bien qu'il fasse très froid, et qu'il soit sans feu, il veut la faire disparaître ; puis, rencontrant d'autres mots qui le choquent, il se couche et ne peut dormir. Une correction lui vient à l'esprit, il se lève, va en chemise, écrit sa nouvelle phrase, se recouche, se relève encore et recommence trois fois. Enfin, il prend sa page, se couche définitivement et travaille jusqu'au jour (ZOLA).

Lui qui dans sa jeunesse avait une si grande facilité de travail sent désormais de la peine à arriver au but : « Plus je vais, plus je me trouve incapable de rendre l'idée ». Il n'a plus la création allègre, facile, heureuse. Il rêve sur son sofa durant de longues heures. Plus encore, il fait des efforts inouïs, sa volonté lutte contre les brouillards. Pour écrire, il lui faut l'isolement, la mise en train est difficile ; il lutte contre l'impuissance ; il écrit, rature, surcharge. Puis, brusquement, d'un bond, il est debout, rejetant la plume, arpentant à grandes enjambées son cabinet de travail, « gueulant » la page qu'il vient de composer. Il regagne sa table, « la tête courbée, le sang au front, les yeux injectés », il pèse les syllabes, modifie les mots, équilibre les rythmes, s'acharne sur les minuties du métier ; il sue, il geint et, lâchant tout, « tombe de fatigue sur son divan, hébété » (DAUMESNIL). La lassitude parfois était telle après une phrase enfin extraite de sa gangue, qu'il se sentait courbaturé, se jetait sur son canapé et s'endormait par la fatigue.

Cette lenteur dans le travail s'est accompagnée d'un tel ralentissement qu'il existe un contraste entre la production de son âge mûr et les œuvres de sa jeunesse. C'est ce que certains ont appelé le « cas » de FLAUBERT.

Il en est résulté son style parfait, admirable. Mais en atteignant la perfection, il est devenu froid, et sa perfection à la longue devient monotone ; il est si condensé que, comme une liqueur, il faut la savourer à petites gorgées, comme un vin de grand cru le prendre à petites doses, en plusieurs fois (SAINTE-BEUVE, FAGUET). Lire d'un trait un roman de FLAUBERT, c'est s'exposer à une indigestion.

Sa lenteur n'est pas due au mal comitial, comme l'a prétendu M. DU CAMP qui, après avoir décrit sa première crise, conclut : « C'est de ce moment que date l'inconcevable difficulté qu'il éprouvait à travailler, difficulté qu'il sembla s'étudier à accroître et dont il avait fini par tirer vanité. Il aimait à montrer ses pages couvertes de ratures où parfois il avait grande peine à se reconnaître. Cela tient à ce que ses conceptions étaient confuses et il n'arrivait à les clarifier que par l'exécution, pareil à ces peintres si nombreux qui, sachant imparfaitement le dessin, ne parviennent à la forme qu'à force de patocher la couleur ».

Les faits contredisent cette assertion : Sa période romantique et de facile exécution se prolonge bien après son attaque de 1843. La première *Education sentimentale*, la première *Tentation de Saint Antoine* sont postérieures.

Alphonse DAUDET a imputé sa peine à écrire à « la masse de bromure qu'il absorba » (DE GONCOURT, *Souvenirs*, t. VII, p. 133, 1886, 31 mai).

A. DAUDET, lui, parle (à DE GONCOURT) « de l'espèce de vacillement que le bromure apporte à sa mémoire, le forçant, dit-il, de se raccrocher à des jambages de souvenirs ; et, à ce propos, il émet une observation curieuse, il affirme que la lutte de FLAUBERT avec les mots a dû venir de la masse énorme de bromure qu'il a absorbé.

Mais le bromure ne fut préconisé par les médecins qu'en 1866, et FLAUBERT n'en a usé qu'à partir de 1870. Or, sa lenteur au travail est bien antérieure à cette date.

S'il a changé de méthode en écrivant *Madame Bovary* à partir de son retour d'Égypte, en 1850, c'est qu'il s'est fait un autre idéal, plus laborieux à obtenir.

D'ailleurs, sa facilité, il la conserve dans sa correspondance, où il se laisse aller à sa spontanéité. Elle fourmille de fautes de français et, pour ce qui est du style proprement dit, est souvent défectueuse, au point d'en être choquante. Il existe une différence totale entre son style naturel et celui acquis, littéraire, fruit de sa volonté et de son labeur. Comme bien des auteurs, il a deux styles, un spontané, l'autre acquis et voulu. Ils s'opposent l'un à l'autre, comme chez bien des personnes s'opposent le langage parlé à celui écrit.

Il suffit de voir un seul manuscrit de FLAUBERT pour comprendre que sa grande probité littéraire, en l'empêchant toujours d'être satisfait, explique bien sa torture du travail d'écrire. La lenteur de son travail provient avant tout du besoin tyrannique de perfection.

CHAPITRE IV

QUATRIÈME PÉRIODE LA DERNIÈRE MANIÈRE DE FLAUBERT

Elle est fournie par sa dernière œuvre : *Bouvard et Pécuchet*, qui résulte de l'exagération de sa méthode. Sans doute, le roman n'a pas été achevé. Le chapitre X, le dernier, n'est pas mis au net. Mais les neuf premiers semblaient définitifs au maître, on peut donc les juger comme tels.

FLAUBERT a montré par ce roman l'inanité et le danger de connaissances scientifiques mal étudiées et mal dirigées. Il a voulu faire le dossier de la bêtise humaine.

Mais, fidèle à sa méthode, il n'a pas créé, pour soutenir ce rôle, deux êtres irréels : Bouvard et Pécuchet sont des réalités.

FLAUBERT a découvert ici un type morbide aussi réel que le malade imaginaire de Molière. Les psychiatres connaissent ces instables qui ont la papillonne, ne peuvent se fixer, se dégoûtent vite de l'objet de leurs recherches, l'abandonnent pour toujours au premier échec. Ils connaissent ces esprits vagabonds qui changent à tous instants de métier, de profession, ou, s'ils sont à l'abri du besoin, d'occupation. Sans doute, comme l'a écrit MAU-

PASSANT, « ce sont des systèmes et non pas des hommes. Les acteurs servent uniquement de porte-voix aux idées qui, comme des êtres, se meuvent, se joignent, se combattent, se détruisent ». Et comme le note LASTIC, « ils ne réagissent d'aucune façon, leur personnalité n'existe pas ».

C'est que leur mentalité n'a pas été analysée par FLAUBERT comme il l'a fait des autres personnages de ses romans, notamment *Madame Bovary*. L'auteur l'a voulue ainsi pour réaliser sa conception artistique : tout l'intérêt du lecteur devait se concentrer sur les idées exposées, non sur les personnages.

Dans le même but, son style se condense au maximum. ALBALAT juge que « sa rage de perfection finit par le stériliser dans la dessiccation du style. La prose de *Bouvard et Pécuchet* n'a plus ni chair ni sang, il ne reste que l'ossature ». Mais FLAUBERT l'a voulu ainsi ; il a rendu son style adéquat au but d'enseignement qu'il se proposait. Un style différent semblable à celui de ses grandes œuvres lui est toujours possible, puisqu'en 1875 et 1876 il se délasse de *Bouvard et Pécuchet* en écrivant ses trois contes (REGNAULT).

Notez qu'à la fin de sa vie, Alphonse DAUDET aboutit aussi à l'extrême concision dans ses derniers romans : *L'Immortel*, *L'Évangéliste*, *Sapho*.

On peut ne pas aimer le style de son dernier roman. Il faut reconnaître qu'en l'adoptant, FLAUBERT a voulu réaliser une œuvre originale : il y a réussi.

CONCLUSIONS

1° Gustave FLAUBERT a eu deux périodes opposées dans son œuvre : la première romantique, la seconde réaliste. Ces changements sont dus à plusieurs causes. Avant tout, il convient de rappeler que c'est à la suite des conseils de ses amis DU CAMP et BOUILHET, qu'il abandonna son romantisme, et devint chef du réalisme. De plus, d'après ces conseils, il fit son voyage en Egypte, et en revint un autre homme au physique comme au moral. Il n'a plus ces crises convulsives attribuables à l'hystérie. Peut-être a-t-il contracté la syphilis en Egypte. Enfin, à partir de 1854, il pratique une chasteté absolue.

2° Il transposa en littérature la méthode d'observation rigoureuse et exacte usitée en médecine et qu'il avait vu suivre par son père. Comme pour le biologiste, il voulut que les documents fussent pris froidement par un observateur impassible. Ce sont les qualités exigées dans les recherches biologiques.

3° Comme le médecin part d'observations particulières pour créer des types morbides, FLAUBERT, par l'observation, découvrit et peignit des caractères d'une grande généralité : tels *Monsieur Homais*, *Madame Bovary*, etc.

Insistons sur *Bouvard et Pécuchet*, qui sont un type morbide aussi remarquable que le malade imaginaire de MOLIERE.

Vu : *Le Doyen*, Vu : *Le Président de Thèse*,
ROGER. E. JEANSELME.

VU ET PERMIS D'IMPRIMER :

Le Recteur de l'Académie,

CHARLETY.

BIBLIOGRAPHIE

Nous ne mentionnons avant 1912 que les auteurs cités dans ce travail, car la bibliographie complète a été publiée par René DESCHARMES et R. DUMESNIL jusqu'en 1912, dans « Autour de Flaubert ». Nous y renvoyons jusqu'à cette date.

ALBALAT (Antoine). — *Le travail du style*. Paris, 1903, ch. IV. Les corrections de Flaubert, p. 64.

ALLAIN (Edouard). — *Le mal de Flaubert*, thèse de Doctorat. Paris, 1928.

AUBE (D^r). — *G. Flaubert, anatomiste*. Chronique médicale, 1901, p. 660.

BAROIS. — Thèse Doct. Paris, 1922, p. 363.

BÉDIER (Joseph) et HAZARD (Paul). — *Histoire de la Littérature française illustrée*. Paris, t. II.

CAMP (Maxime Du). — *Souvenirs littéraires* (2 vol.).

CHAUME (D^r). — *Comment se documentait Flaubert*. Chronique médicale, 1900, p. 169.

CHAUME (D^r). — *Comment Gustave Flaubert se documente*. Chronique médicale, 15 décembre 1901.

COMMENVILLE (M^{me} Caroline). — *Souvenirs intimes*, publiés dans le tome I de la Correspondance de Flaubert.

DESCHARMES (René). — *Flaubert, sa vie, son caractère et*

- ses idées, avant 1857.* Thèse doct. ès lettres. Lille, Paris, 1909.
- DUMESNIL et DESCHARMES. — *Autour de Flaubert.* Paris, Mercure de France, 1912, 2 vol.
- FAGUET (Émile). — *Flaubert.* Coll. des Grands Ecrivains français. Paris, 1899, 3^e édit., 1913.
- FAUVEL (D^r H.). — *Souvenirs sur Gustave Flaubert.* Chronique médicale, 1908, XV, p. 449 et 481.
- FLAUBERT (Gustave). — *Œuvres de Jeunesse* (Ed. Connard). Correspondance, 4 vol. (Charpentier). — *Idem.* Edition Connard.
- FORTIN (D^r). — *Le subconscient chez Flaubert.* Chronique médicale, 1901, n^o 1.
- FRANCE (Anatole). — *La vie littéraire,* in-12. Calmann-Lévy, Paris, 1885.
- GAULTIER (Jules DE). — *Le génie de Flaubert.* Mercure de France, 1913.
- GIGOUX (Jean). — *Causeries sur les artistes de mon temps,* 1 vol. in-18, Calmann-Lévy, 1885.
- GONCOURT (Edmond et Jules). — *Journal des Goncourt,* 9 vol.
- LANSON (Gustave). — *Histoire illustrée de la littérature française.* Paris, t. II, p. 356 à 360.
- LASTIC (Ph. DE). — *La Pathologie mentale dans les œuvres de Flaubert.* Thèse Doct., Paris, 1906.
- MAUPASSANT (Guy DE). — *Études sur G. Flaubert.* Paris, 1884, et dans l'édition définitive des œuvres de G. Flaubert, t. VII, *Bouvard et Pécuchet.*
- MICHAUT (D^r). — *G. Flaubert anatomiste.* Ch. médicale, VIII, 1901, p. 487.

- PALANTE (G.). — *Le Bovarisme. Une moderne philosophie de l'illusion*. Mercure de France, t. XLVI, p. 69, avril 1903.
- *La lenteur psychique*. Mercure de France, juin 1921.
- PAULHAN (F.). — *Les caractères : Conclusion. Etude d'un caractère : G. Flaubert*, 2^e éd., Paris, 1902, p. 222.
- REGNAULT (D^r F.). — *Correspondance. Réponse au docteur GÉLINEAU*. Ch. médicale, 1900, p. 606.
- *L'épilepsie de Flaubert*. Ch. médicale, 1901, p. 31
- *Les observations d'épilepsie sur les hommes de génie, notamment sur G. Flaubert, ont été jusqu'à présent mal prises*. Revue de l'hypnotisme, 1900, décembre, p. 270.
- *Le mal de Flaubert*. Revue moderne de médecine et de chirurgie. Paris, XXXV, novembre 1927, p. 345.
- RETINGER (J.-H.). — *Histoire de la littérature française, du romantisme à nos jours*. Paris, 1911.
- ROGER DES GENETTES (M^{me}). — *Lettres de 1871 à 1891*, 1 vol., Rouquette, f. Art. dans le *Figaro* : *Une correspondante de Gustave Flaubert : M^{me} Roger des Genettes*, 14 octobre 1893.
- SAND (George). — *Correspondance avec Gustave Flaubert*.
- SELLIÈRE (Ernest). — *Le romantisme des réalistes. Gustave Flaubert*. Paris, 1914.
- THIBAUDET (Albert). — *Gustave Flaubert. Sa vie, ses romans, son style*. Paris, 1922.
- ULBACH. — *Sur les révélations de Du Camp*. Revue bleue, 1881.
- ZOLA. — *G. Flaubert*. Dans les *Romanciers naturalistes*, 1888.

